

SZALAGYI CSILLA

## Tükörképjátékok

*Takács Zsuzsa: Tükörfolyosó*

*Mert ő a kifosztott kebel.  
A dajka, aki kívüláll.  
Az idegen, ki hazatévedt.  
(Pilinszky János)*

Ahogy erre a mottóként választott idézet is utal, bizonyos, hogy Takács Zsuzsa 1983-ban a Szépirodalmi Könyvkiadónál megjelent *Tükörfolyosó* című kötetének megszólalója számtalan szerepben tűnik elénk, amely szerepek az elvesztés tragikus témaköreinek meghatározottságából indulnak, s az árvaság, elhagyatottság tapasztalatához igazodnak. A szemantikai összetevőket fölülíró eljárások módosítják, így elsősorban a domináns témakörök tragikus árnyalatait előtérbe helyező, egyben a determinációt előrevetítő cím. A *Tükörfolyosó* szóösszetétel több értelmezést is felidézhet a tükrökben egymás mögött megjelenő tükörképek látványával: egy olyan teret, ahonnan nem látszik a kivezető út, hiszen minden magát az alakot vetíti vissza, életmetaforaként épp ezért a kilépés képtelenségére, a folyosó kiuttalanságára vagy a központi alak kényszerűen narcisztikus önmaga körül forgására utal, vagy pergő filmkockákat idéz. Akármilyen elgondolás áll a háttérben, a cím mindenképp valamely másodlagos jelentéshálózatra, allegorikus értelemre hívja fel a figyelmet. A másodlagos narratíva nem csupán erre a kötetre jellemző, hanem például a később új kötetté formálódó Vak Remény-versekben is érzékelhető a trópus megtestesülése: a Vak Remény változó identitású, különböző alakokban megtestesülő képzetté válik.

A kötet *mottója* ugyancsak felerősíti az előbbi értelmezést. „A játék nem játék többé, ha nincs más választásunk” – így hangzik az a Lotman-idézet, amely bevezeti a verseket,<sup>1</sup> egyúttal pedig összetartozást jelez az életmű korábbi darabjaival, minde-

1 A gyűjteményes *A Vak Remény* (Magvető, Budapest, 2018) című kötet ezt a mottót már elhagyta.

nekelőtt a szerepjátékot címében is jelző *Némajátékkal*, de a játék fogalmának filozófiai megközelítéseivel is, hisz' a mottó egzisztenciális síkra helyezi a játék és a valóság kapcsolatát. A megírt forgatókönyvet (metaforikusan az életút elrendelt forgatókönyvét) az egyéni élet véleményezheti, megtagadhatja vagy elfogadhatja, alakítására nincs számottevő ráhatása. A versek esetében ugyanez a tapasztalat körvonalazódik, amikor a *Némajátékkal* bevezetett, *A búcsúzás részleteiben* továbbírt játék-szóhasználatot kiterjesztve a versek létmódjához érkezőnk. A játékfogalom lapangó jelenléte a kötetekben<sup>2</sup> mindvégig megmarad, s az ironia alapja lesz, szólamná tömörülő alakjában pedig szintén visszatér. Például évtizedekkel később az *India*-versciklusokat folytató hangjátékban, a Kalkuttai Teréz ifjúkori történetét megszólaltató monológban is előfordul: „Én igazán megpróbáltam elrejtőzni a hívás elől, de ma már tudom, hogy nem volt választásom.”<sup>3</sup> De a 2017-es megjelenésű prózakötet, *A sóbálvány* szintén utal erre a meggyőződésre, s a gondolat plasztikus kifejtéséhez nem kevés humort mozgósít: „Calderón szerint a Szerző (maga az Úristen) a mennyei seregek gyönyörködtetésére írja a darabot, és elképzeléseiből nem enged. Van, akire az áldozat, van, akire a hóhér (-segéd) szerepét osztja, van, aki szegény lesz, van, aki gazdag, egyesek hűbérurak lesznek, mások alattvalók. A karakterek csak egy-egy monológ erejéig lázonganak szerepük ellen, végül mindenki belátja, hogy sorsát magasabb szempont irányítja.” (*A Nagy Világszínház*) *A Tükörfolyosó*-versek szereplői egy ponton átváltoznak egy jelenet játékosává (itt újra feltűnő, hogy a kötetek maguk is bevezetik azokat a terminusokat, amelyekkel ők maguk megközelíthetők, melyek által értelmezhetők – így a *Némajáték* című vers alcímében szerepel is a jelenet szó), s a lejegyzett költemény már ennek a folyamatnak a végeredményével szembesíti az olvasót. „A játék szubjektumai nem a játékosok, a játék a játszóké révén csupán megmutatkozik”,<sup>4</sup> írja Gadamer, s „képződménnyé való átváltozásnak” nevezi azt „a fordulatot, melynek során az emberi játék mint művészet igazán beteljesedik”.<sup>5</sup> A kötetben jól érzékelhető ennek a játéknak az átfordulása: így lesz a jelenetből jelentés, szerepből domináns költői szólam – a vendégé, a vágyakozó vagy elhagyott szeretőé, az anyáé, az otthagytott gyermeké.

Hisz a jelenetszerűség, legyen szó filmjelenetről vagy állóképről, *A búcsúzás részleteiből* ismerős, jellegzetes megszólalásként központi kompozíciós elem a kötetben. Egy forgatás mozzanatának megidézése, benne a szereplők gondolatvilágának képi megközelítése és az objektív távolító mozgása, vagy egy fénykép

2 Az álomszerű versekben és novellákban egészen szembetűnően, gondoljunk a beszélő körül formálódó abszurd jelenetekre, amelyekre a játékba teljesen bevont beszélőnek nincs számottevő ráhatása.

3 Takács Zsuzsa: *India – a lélek és test sötét éjszakája* –, *Pannonhalmi Szemle*, 2014/ 4. 69.

4 Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, 89.

5 Uo. 93. Kiemelés az eredetiben – Sz. Cs.

szemlélése és a rajta megjelenő szituáció lélektani háttérének rekonstrukciója egyaránt arra utal, hogy mind a film, mind a fotográfia – mint a költészetet támogató társművészetek – hatásával számolhatunk a kötetben. A *Betéved a képbe* című költeményben Liv Ullmann játékanak jelen idejű részletezése egy pillanat narratív elemzésével kísér végig lelki történeteket, s ragadja meg a befogadás elemi tapasztalatát. Mindezt ahhoz a verstípushoz hasonlóan vezeti végig a költemény, amely a következő kötetekben a mitikus együttérés, mitikus közösségi létezés megformálásaként rendre a többes szám első személyű megszólalást alkalmazza. Jelen esetben a versbeszéd a nézői pozíció összetettségébe vezet:

*fölfelé nézel, mintha  
állna valaki ott, de senkit  
nem látsz, aki látna téged, csak mi  
látunk, és sírunk magunk miatt,  
aki a vászonba préselve előttünk:  
forgolódsz, szemünket keresed.  
(Betéved a képbe)<sup>6</sup>*

A néző érintettsége egy bonyolultabb metaforikus folyamatban válik közössé: a magány, az egyedüllét személytelen társas létezésbe fordul át vele – a nézők, akik nem láthatók, önmagukat szemlélik a mozgókép pergő filmkockáiban. A jelenet képződménnyé változása – beteljesedése egy következő műalkotásban – a versben testesült meg. A képbe tévedő néző a vers katarziséban részesült olvasó párhuzamos rajzolata.

Az 1983-ban megjelent kötet borítóját Keserű Ilona tervezte, aki emberi bőrszíneket állított egymás mellé. E kompozíció értelmezéséről 1990-ben Takács Zsuzsa a következőképpen ír: „Harmadik kötetem, a *Tükörfolyosó* borítóját Keserű Ilona tervezte. Úgy érzem, nem lehetett volna jellemzőbb más ezekre a versekre, és verseimre általában, mint az emberi bőrszínek egymás mellé helyezett mintái. Öröm ma is kezembe venni ezt a melegséget sugárzó borítót, hiszen a mások iránti feltétel nélküli bizalom, minden visszavonás és kudarc ellenére is, jellemző életemre és verseimre.”<sup>7</sup> Amikor a bőrszín metaforikus jelentése a másik ember bizalomteljes elfogadását társítja a borítóhoz, akkor a vizuális hatást bevonja a kötet értelmezésébe, annak ellenére, hogy a szövegjelentés nem jelen időben, hanem a visszaemlékezésben bontakozik ki. Ettől eltérően alakul azonban a kötet vizuális értelemajánlata: ha nem ismerjük Keserű Ilona elképzelését, a bőrszínek testi vonatkozását figyelmen hagyva mindössze az árnyalatok egymásutániságára keresünk magyarázatot. Így a tükör, a tükröződés jelentéskörében mozogva a színek egymást követő

6 Kiemelés tőlem – Sz. Cs. Az idézetek helyesírását *A Vak Remény* című kötethez igazítottam.

7 Takács Zsuzsa: *Jaj, a győztesnek!* Vigilia, Budapest, 2008, 183–184.

árnyalatnyi elcsúsztatásához társíthatunk csupán jelentést – a borító ekkor vizuálisan azt jelezheti, hogy a kötetbeli megszólalások között árnyalatnyi eltérések vannak: mintegy monológvariációkat olvasunk egymást követően. Már a cím is utalhatna erre, hiszen a tükörkép sosem pontosan adja vissza a tükrözött felületet, az eltérések pedig tovább módosulnak egy következő tükörképben visszatükröződve. E tükörsorozat egymás mellett elhelyezve analógiás kapcsolatba léphet azzal a változással, amely a borító egymást követő árnyalatvariánsai formálnak meg. A versek (ciklus nélküli) egymásra következése is jelezhet variációkat például a megszólaló személyére nézve, vagyis a képzőművészeti látószög bevonása magyarázó és kiegészítő jelentéssel bővítheti a kötet darabjait. „Aki szenvedélyes odaadással figyel [...] Kettős életet él, a látszólagosat [...] és egy valódit. Érintésére megkeményedik a levegő, meglágyul a kő, megáll a zene és föltámadnak a régi táncosok” – olvasható a kötet fülszövegében Takács Zsuzsa mint szerző egyéni értelmezése a *Tükörfolyosó* szóösszetételről, a valódi és látszólagos, valóság és képzet egymás melletti, egymást magyarázó, kiegészítő, leképező mozgásáról. A cím értelmezésével kapcsolatban Tandori Dezső „reflexiója” megtükröződésekről ír,<sup>8</sup> Halmi Tamás évtizedekkel később pedig „a valóság megsokszorozására és elbizonytalanítására”<sup>9</sup> is alkalmassá tehető képzetként értelmezi a kötetcímet.

A cím ilyen értelmezése a társművészeti kapcsolódások szerepét erősíti fel a kötetben. Ezek más megnyilatkozási formában is karakteresen képviseltetik magukat, hiszen amellett, hogy versek egész sora (fény)képleírást tartalmaz (pl. *Fénykép egy asztalon*), a szövegek erőteljesen működtetik a vizuális képzeteket, álmokképszerű látomásokat részletező jeleneteket formálnak. Még a tipográfiai eltérések is feltűnőek és jelentések, a szedés kiemel és elkülönít szövegrészeket. A versek különböző típusú kiemelésekkel dolgoznak (ez az eljárás a későbbi kötetekben visszaszorul): hol az egyes betűk közti kihagyások jelennek meg – „ami nem ő m a g a .” (*A szenvedélyes arc a keretből kihajol*) –, hol kurziválás hívja fel a figyelmet egy-egy nyomatékos szóra. A *Fénykép egy asztalon* című vers a képleírás azon változataihoz tartozik, amelyeknél a kép indította emlékezés egy érzelmi állapot és a történelmi tapasztalat egymásba játszását hozza magával: „a hamisan megvillanó jövőbe nézve”. A vers Pilinszky János *Őnarckép 1944-ből* című költeményét is felidézi, amikor beszélője a létezés egy metaforikussá sűrűsödő pillanatát látja bele a kép szemlélésébe. „A csoportkép két szélén ültek. / Valaki csillaggal megjelölte őket.” A megjelölés egyszerei cselekedete egyszere

8 „Takács Zsuzsa, aki az egy-az-egybe hang legjobb magyar megszólaltatói között is megkülönböztetett helyen és szinten írja és tartja műveit, az iméntieknél még sokkal bonyolultabb viszonyokat tár előnkbe, azonnali megtükröződéseikkel.” (Tandori Dezső: „... De hiszen felnőt! hát vigasztalan...” Takács Zsuzsa: *Tükörfolyosó, Új Írás*, 1984/6. 118.

9 Halmi Tamás, *Takács Zsuzsa*, Balassi, 2010, 39.

utal egy szoros kapcsolat idilli megformálására, és invitálja az értelmezésbe a csillag és a megjelölés történelmileg terhelt jelentésrétegeit. A kép konkrét jelentését (két személy szoros kapcsolatát) felülírhatja a történelmi jelentés (amely lehet az üldöztetésben való közösség), így a megjelölés másodlagos történelmi vagy politikai jelentése úgy íródik rá a képre, mint a megjelölés maga. Ez a vizuális működésmód válik átláthatóvá a versben. Másfelől a körvonalazódó konkrét jelentés a verset kiegészítő elbeszélés vagy magyarázat hiányára utal, amelynek kitöltése csak a képen szereplő alakok élettörténetének ismeretében volna lehetséges. E képleírásban egyúttal azoknak a verseknek a kezdeményei is láthatóvá válnak, amelyekből később életre kel a *verstörténet*: konkrét személyek, helyenként történelmi alakok életeseményeinek fiktív elbeszélő megelevenítése, mely a következő kötetektől egyre meghatározóbbá válik. A *Fénykép az asztalon* című vers tehát egyetlen kép, amely a kép kinagyított pillanatát írja újra, és amelyben a várakozás és a csalódás összekapcsolódik a látvány statikus örökkévalóságának valóságátlenségével: „örökké / a hamisan megvillanó jövőbe nézve”. Ekkor pedig a költemény tematikailag is betagozódik a kötet valóságosságát próbára tevő elképzelései, látvány és látszat, filmesített valóság és realitás témakörei közé.

Máskor a kiemelések beszédszervező funkciót töltenek be, vendégszöveget vagy egy megszólalást különítenek el a versek tipográfiai megjelenítésében. A *Várakozás* című vers következő részletében a nagybetűs kiemelés referenciája a jelenet összefüggésében meghatározatlan marad, feltételezhető azonban, hogy valamely konkrét irodalmi vagy még inkább filmes emlékképet jelöl:

*Távol a bezárt szobától, ahol  
az ágyra kuporodott föl közben,  
MÁR SZIKLÁK ÉLÉN JÁRT.  
Fuldokolva itta az éles levegőt.*

Harmadrészt a kötet a látványt a vers megformálásával is működteti Walter von der Vogelweide *Ó jaj, hogy eltűnt minden...* című versének és Radnóti Miklós *Erőltetett menetének* nyomdokain haladva (*Figyelő szem*), vagy épp Kassák Lajos, Nagy László egyes verseinek mintájára. A versszervezésnek ez a módja mindenestre nem az *Újhold* költőihöz és nem Pilinszky költészeti hagyományához kapcsolja Takács Zsuzsa költészetét, hanem annak tágabb összefüggéseit emeli ki. A *Borostyán* című vers egy borostyánkő formáját mintázza a sorok tördelésével. A tagolást a mondatrészekre vagy akár a szótagokra irányuló figyelem irányítja, elválasztó jelek használata nélkül. Az enjambement-ok nem csupán egyszerre megakasztják és tovább is lendítik az olvasást, de szokatlanságuk és meghökkentő elhelyezkedésük a vizuális megoldásra tereli a figyelmet. A címben megjelölt, a sorokat borostyánkőbe rendező szövegkép a vers felszíni rétegét,

a külalakot, a tipográfiai alakzatot is bevonja az értelmező jelentéskeresésbe:

*Bogár  
sír a kőben,  
biztosabb helyre  
innen, szétfeszített  
szárnyal sír a borostyán  
ban ezentúl. Öledben fekszem  
mozdulatlanul, hogy védelmezz, érints  
és viselj!<sup>10</sup>*

A borostyánkő és a benne megkövült bogár jelentésrétegei a másiktól való, életellenességig fokozódó függőségre, felbonthatatlan kötelékre utalnak, s e szoros összetartozás fel-felmerülő halálképzeteket hordoz, hogy a függőség gyermeki odaadást és bizalmat is megjelenítsen, felidézve József Attila *Gyermekké tettél* című versének megszólalói pozícióját. A borostyánban elpusztult, ám egyúttal benne tovább is élő bogár a létezés hiányállapotaihoz társított árvaság és a másiktól való függés lélektani mozzanatait ábrázolja az anya és a csecsemő viszonyában. A vers mégis a felnőtt tapasztalatára tekint vissza, a halálképzetek e felnőtt és gyermeki létezés közötti mozgás dinamikáját egyesítik szétválaszthatatlanul („és ha nem figyelsz rám, én megölöm magamat”). Ugyancsak ez az eldöntetlenség, a végpontok közti mozgás kap szót az alapérzelem hasonlatában:

*Félek, mint a  
bárány, ha jön az ünnep hogy le  
vágják, s hogy nem vágják le  
mégsem.*

Ugyanakkor az antitézis, két, egymással ellentétes igazság érvényesülése nem csupán a mondat retorikai jellemzője, de a költemény egészét is ez az önellentmondás vagy önellentét működteti: az életet a megdermedés hordozza, ez létesít kapcsolatot élet és halál között.<sup>11</sup> A keretes szerkezetben csak a gondolat, a belső képzet ragadhatja ki a dermedtségből a vers zárlatában visszatérő metaforikus szereplőt:

*Biztosabb helyre  
innen, a kőből a bogár  
gondolatban kiröppül*

10 Kiemelés tőlem – Sz. Cs.

11 A megdermedés jelentésvariációja későbbi költeményekben is hangot kap, hangsúlyosan a *Tiltott nyelv* (Magvető, Budapest, 2013) című kötetben, a tragikus sorsú képzőművész, Camille Claudel emlékére írt költeményben: „[...] Túlzottan meleg a kabátod, Rodin! / mondtam. Ujjaim alatt márvány- / fejek rejtőznek, és minden / erőmet össze kell szednem, hogy / kiszabadítsam őket a megkövült / tojásból.”

A későbbi kötetekben csökken a strófák vizuális megformálásának, a sortördelés változatosságának jelentősége, csupán a dőlt betűk jelzik a vendégszövegeket és mutatják az idézetek pontos határait. Ez a már itt is feltűnő jellegzetesség láthatóvá teszi a szövegek közötti viszonyokat, amelyek általában egymást erősítő tényezőkké lesznek: a vendégszöveg kiegészíti a saját szöveget, az olvasót pedig szövegfelismerő játékra hívja, melynek tétje a szövegek (vagy szöveg és társművészet) közti folytonosság kartinikus működése.

*Játékpoeitika* alakulásának lehetünk szemtanúi a kötetben, ami elsősorban annak is a következménye, hogy a költemények különböző perspektívákból – leggyakrabban vallomásos pozícióból – az egyéni léthelyzetet elevenítik meg, és a búcsú, a magány, az idegenség képzeit különböző szereplők kívülről és belülről érzékeltetett ábrázolásával fejtik fel. Ez a kötet másodlagos narratívája, amely szemléleti egységet teremt a versek között, valószínűleg pedig, lehetséges magyarázó elvként, szereplők és helyszínek változatosságát nyitja meg. A mottóként választott Pilinszky-vers mintájára a szövegek erőteljes érzelmi jelenetességgel alkotják újra a kitaszítottság, az elvesztés és az elhagyatottság léthelyzeit. Takács Zsuzsa verseinek választott, Pilinszky és Babits költészetfelfogásának nyomdokain kibontakozó megszólalásmódja itt a vallomás:<sup>12</sup>

*Meghallgatása folyt tovább.  
Készségesen papírt és tollat ragadott,  
vallomását önmaga jegyezte.  
(Várakozás)*

A költemények egységes folyamatosan követik egymást, egy rövid verssorozatot, az *Összeomlás* darabjait leszámítva nem különülnek nagyobb ciklusokra, bár a megszólalás tér-idő kontextusai karakteresen különbözhetnek egymástól. Ezért a költő biográfiai énjéhez közelítő, *Üzenet* című költemény – amely egy anya lányához szóló beszédét rekonstruálja –, vagy a filmes inspirációt tükröző eljárások mellett (ilyenek a már említett *Betéved a képbe* című vers, vagy az *Egy csillag elsötétül*, mely alcímében Marilyn Monroe-t idézi meg) látványszerűen kibomló zeneleírások szekvenciáival is találkozhatunk a kötet elején, a versszövegek emocionális végleteit megelőlegező rapszodikus lírai darabokban. Ilyen például a *Kalbeck a kertben* és a *Dvořák: Romantické hry* (a 2018-as kötetben *Dvořák: Romantické kusy*), de a kötet záró *Paraszttánc*, *Száműzve magamat* és *Fej* című versek is hangversenylátogatás motívumait bontakoztatják ki. Ez utóbbi nyugvópontot tart ki zenei zárlatában, mely nyugvópontra jutás

12 „Mert a költészet sokkal inkább gyónás, mint prédikáció...” (Pilinszky János: Tragikum és derű, in uó: *Beszélgések*, szerk. Hafner Zoltán, Magvető, Budapest, 2016, 213.

a két kötet eleji zeneleírásban, a *Kalbeck a kertben*, vagy a *Dvořák: Romantické hry* című költeményekben is megfigyelhető<sup>13</sup>.

A szerelem és halál mítosza egyre erőteljesebben jut szóhoz a kötet verseiben, amelyek létszemléletük és a műfaji rokonság alapján két hagyományt emelnek be nagyon hamar a verseket értelmező szöveggörnyezetbe: a (már részletezett) balladéát<sup>14</sup> és a tragédiáét. A *Várakozás* című költemény háttérében lebegtetve érzékeltetett fenyegetettség nem illeszkedik hétköznapi keretek közé: a vershelyzet keveset árul el a maga sajátos tér- és idővonatkozásairól, amelyeket ugyanakkor helyenként nagyon is részletesen megjelenít, miközben töredékes belső monológjával és fordulatával a tér és az idő lelki dimenzióját és jelenetekbe foglalt külső történéseit is leképezi. Ráadásul a konkrét utalások („Az ajtó zárva volt, a telefondugó / a könyvespolc fogai között fitygett”, vagy „Délelőtt tíz óra volt. / Meghallgatása folyt tovább.”), ha nem mondanak is ellent egymásnak, nehezen harmonizálható narratív felületeket képeznek. A tér és idő egyszerre konkrét és elvonatkoztatott: támpontot ad, ugyanakkor a vers azonnal metaforikus szintre helyezi át ezt a támpontot, amely így inkább a jelentés relativizáló összetevőjévé válik. A betűtípusok váltakozása a vendégszövegeket, a hangsúlyokat, esetleg a szólamváltásokat jelzi, a nagybetűvel kiemelt szövegrészek pedig időről időre megszakítják a versbeszéd folytonosságát. Hasonlóképpen változik a vers narratív síkja és hangneme a 2010-es *A test imádása – India*-kötet *Bizonyos emlékek* című darabjában, ahol egy tragikus színezetű történet előbb a realiztikus, de kevésbé körvonalazott nyitójelenet után allegorikus értelmezéssé fordul át, majd a verszárlatban hirtelen visszatér az allegorikusan megkettőzött én mindennapi környezetébe: „Törni-zúzni kezd, majd / géped elé ül és verset ír.”

De mit jelent, hogy a költemények nagy része keveset árul el magáról? Miért válik hiánnyá, amit nem mond el a megjelenített szituációról? Vagy épp mire emlékeztet ez a homályos szcenika? A kérdés megválaszolásához a költemények általános jellemzőinek, valamint néhány vers feltűnő vonásainak részletező megközelítése segíthet hozzá. Az én megjelenítése jellegzetesen belső szempontot alkalmaz, belülről láttat, miként a *Nevettem, de ő* című versben:

*Nevettem, de ő elfordult, valami  
elfoglaltságot keresett hirtelen.  
Tördelte egy képzelt fa kergét,  
– hallottam a roppanásokat.  
Miért ő tudná, amit nem tudok?*

13 Bővebben a kötet zeneleírásairól: Szalagyi Csilla: „Nemsokára már tréfált vele Brahms”, Takács Zsuzsa zeneleírásai, *Vigilia*, 2017/7. 508–517.

14 Szalagyi Csilla: Teremtéstörténet és színpadi jelenet imperatívuszai. Takács Zsuzsa: A búcsúzás részletei, *Kortárs*, 2018/7–8. 147–159.



A vers egy történetet indít el, mely azonban nem folytatódik. A szituációra való visszaemlékezést egy képzet követi („Tördelte egy képzelt fa kérgét”), amely hanghatásokat társít a jelenethez („hallottam a roppanásokat”), majd a belső összefüggésekre helyeződik a hangsúly („Vártam” és „a csábító, kínálkozó, szerelmes / elmúlásnak igent mondani”). A versrészletben az egységek között olyan lelki folyamat rajzolódik ki, amely az egyértelmű válszreakció („de ő elfordult”) okát és következményét kutatva érzékelteti a szituáció mögött feltáruló komplex viszony összetevőit.

A versbeli én jelenetekbe ágyazott szólamai különböző metaforákkal is összekapcsolódnak – a metaforák többek közt a gyermek–szülő viszonyát jelzik, ahol az én egyszer mint büntudatos gyermek, ártatlan csecsemő (például a *Két szoba* versében), más-szor mint elhagyott (a *Borostyánban*) lép színre. Az *Üzenet* című vers olyan személyközi viszonyt tár fel, melyet a saját lábára állni készülő, önállósodó, biztonságvágya és függetlensége között vergődő kamasz és az őt elengedő szülő kapcsolata alapoz meg. A korábbi kötetek anya–gyermek viszonylatai itt is intenzíven épülnek a jelen kötetet megalapozó látásmód összefüggései közé, a versek beszédmódja a csecsemővel kapcsolatba kerülni vágyó szülő hangját idézi fel:

*Tudom, nem magamnak,  
a nélkül-em-hamis jövőnek szültelek,  
tévedéseidnek, ujjongásaidnak, hideg  
leszámolásaidnak velem.*

A tárgyiasuló hiányállapot metaforikusan egy szőr-anyában ölt testet, mely a valódi jelenléttel indulatot keltően fölöslegessé válik, így metaforikus jelenlét és valódi jelenlét vetélytársaként viselkednek: „Látod, visszajöttem, hiányomról lefejtelek, / félretolom, sarokba lököm a szőr-anyát.” A *Kamaszkor* című költemény a másik perspektívából szól, a kamasz összetett, távolodó-közeledő hangját szólaltatja meg. A csecsemő is feltűnik a kötetben, ugyanakkor jelenléte ezúttal nem a magányt és a hiányállapotot juttatja szóhoz, hanem látványos valóságérzékelése kapcsán az ő direkt és őszinte pillantása tükrözi vissza a valóságot, szemben a vásári forgatag színes látványvilágával:

*A céllövöldés szeplős felesége szoptat.  
A boldog csecsemő anyjára  
függeszti a szemét,  
s a ráncos almaarcra biztatva  
visszanéz a v a l ó s á g .  
(Közben séta a ligetben)*

A további én-metaforák, én-szerepek közül kiemelhető a holdlakó képe *A szenvedélyes arc a keretből kihajol* című költeményben, ahol az erős éntudat, a különösség, a kiválasztottság

önbizalma az egyedülléttel vonódik össze, amely szükséges összevonást a természeti kép jelentésrétegei egyenesen a természeti törvények mintájára determinálják: „a holdlakó, aki téged szeretett, / de belefulladtál te is az időbe / és elúszol fölismerhetlenné dagadva”. Emellett megjelennek undort, kétségbeesést, viszolygást jelenetező hasonlatok, énképek is, mint a csiga a *Két szoba* című versben („Szégyelltem magam: m i n t h a c s i g a / m á s z n a ü v e g l a p o n e l ő t t ü k .”), s visszatérően az *Árulásban*: „Mint házatlan csiga, nyálasanak / érezte magát.” A csiga szegényérzettel kapcsolódik össze, a bogár-képek pedig az ént már szubhumán létezővé degradálják a fent idézett *Borostyán* című versben, a bezártság és a halál képzetét társítják hozzá. A kötetben felerősödő determináció képzetvilágát a természeti és művészeti párhuzamok különösen felerősítik.

Öregasszony, anya, szerelmes nő – e lírai szerepek esetében a láttatott személy érzelmei kapnak hangsúlyt, a szituáció egy-egy pillanatkép erejéig idéződik fel, inkább a két ember közötti kapcsolat, a beszélő gyöttrődő kiütkeresésének rajzolata kap hangsúlyt, emellett a másik személy már homályos, elvont alak, akinek kiszámíthatatlan és elutasító reakciói az én fájdalmának forrásai.

De nem csupán a másik személye marad jelzésszerű, a tér- és időösszefüggések is inkább metaforikus jelentésűek, összefüggésben azzal a jellegzetességgel, hogy a versek jelentős része álmajelenet-hasonló. (Ma már határozott elképzelésünk lehet róla, mennyire fontos eleme Takács Zsuzsa poétikájának az álom, hány költeményéről jelentette ki a későbbiekben, hogy ihletforrása az álom volt, vagy egyenesen álmában íródott<sup>15</sup>). Az álmajelenet olykor gyors asszociációk sorát görgetheti, máskor lassabb, élesebb, de racionális indoklást mindezekhez biztosan nehéz találni. Az álomból fakadnak az éles vágások – a költemények váltogatják a szituációkat, a helyszínt, a jelenetek egy visszatérő téralakzathoz, a töredékesen megjelenített szobabelsőhöz, a magány, az elhagyatottság helyszínéhez kapcsolódnak. Talán ezért is érzékelhető vázlatosnak a látvány: kiemeli a belső történéseket, a kitöréseket, a menekülés egyedi mintázatait. A *Találkozás homályos szobában* című vers a végeletekig bontja le a külső környezet leírását, jelzésszerűen azonban mégis megtartja (érzékletesen ezekben a metaforikus sorokban: „Eltorzult árnyékuk / a barlang falán, egymásra / fekszik a homályban hullámzó / falon”), hogy a költemény fókuszja teljes mértékben a jelenet drámai csúcspontjára helyeződhessen. A külső nézőpont („már / k í v ü l r ő l l á t j a” [kiemelés az eredetiben – Sz. Cs.]) nem töri meg a vers vallo-másos karakterét, a lelki folyamatokra koncentráló lírai elbeszél-

15 „A kötetek sok verse álomban fogant. Különösen áll ez a *Viszonyok könnye* és annak folytatása, utolsó kötetem, a *Tárgyak könnye* kötetére” – utal erre Takács Zsuzsa egy esszéjében. (Takács Zsuzsa: *Életrajz-változat*, in. uő: *Jaj a győztesnek!*, i. m. 198.

lést, a búcsú megelevenített pillanatait: „[T]érdepelnek egymást átölelve, / s a könnye lefolyik.” Végtelen ellentétes érzelmek feszültsége válik itt nyilvánvalóvá, hiszen „[A]z összeomlás előtti búcsúzás” legalább egyik szereplője (de talán mindkettő) valójában a biztonságot keresi, nincs szó elválásról. Ezáltal íródik be védettség és bezártság (vagy menekülés) ellentéte a költeménybe és tér vissza különböző változatokban a kötet számos darabjában.

A fenti összetevők állandó kutatásra ösztönzik az olvasást, irányítják a hely és az idő rekonstrukciójának kísérleteit. Miként az álom sem csupán egy narratív eseménysor feszültségét hordozza, ugyanúgy ennek a nyomozásnak az eredménye is szabadon épülhet be a versek tropikus megközelítésébe, mely a kötetben egy másodlagos történetzálat is felismer: a visszatükröződés mint önkéntelen, narcisztikus valóságérzékelés folytonosságát. Nem véletlen e valóságérzékelés önmagára irányultsága, hisz ez adja a versek centrumát, és e köré a centrum köré épülnek az egyes megjelenített, történetdarabkának tűnő jelenségek.

Homályos narráció, világos dikció – így lehetne összefoglalni a versek karakterének legfőbb jellemzőit. A metaforikusan jelölt térképzetek, időösszefüggések, szintén metaforikusan megidézett szereplők mellett helyenként a beszélő én is erősen metaforikus vonásokkal rendelkezik, ugyanakkor megszólalása egyértelműen vallomások sorozata. A gyónás, vallomás, a megtalált kulcsmondatok kimondása kerül ezért az érdeklődés középpontjába, ezekhez adnak lehetséges támpontot a tér és idővonatkozásokat, a jelenetek tárgyi összetevőit vázoló részletek. Ebben a kontextusban értelmezhető a kötet feltűnő címadási jellegzettsége, hisz a címek nemritkán érzelmet jelölnek (*Ha szeretsz, én*) és a szenvedélyt hangsúlyozzák (*A szenvedélyes arc a keretből kihajol*). Másfelől gyakran utalnak sorozatszerűsége: például *Az esztelen reménytől eső után* címet követően felbukkannak a befejezést, a szenvedélyes és kötődő szerelmi kapcsolat végleges lezárását jelölő tematikus címek (*Utoljára; Mondj búcsút!*), majd pedig a fordulat, az új kezdet témái: *Minden fordulat; Közben séta a Ligetben; És megjön a tavasz, a fák; Varázslat; Minden jöhet; Várakozás*. Harmadrészt a jelenetszerűséget is hangsúlyozó címek ugyancsak gyakoriak: *A filmben egy kislány áll az udvaron; Az egyik színhely; Betéved a képbe*. Ugyancsak vers és film közelségét jelöli korabeli filmszereplők, énekesnők megidézése: az *Egy csillag elsötétül* című vers *Marilyn éjszakája* alcímmel szerepel, De Edith Piaf és Liv Ullmann alakja is megjelenik a címadásban. Alapvetően tehát egy-egy erős érzelm és szenvedély köré rendeződnek a költemények, minden más – legyen szó a helyről, az időről vagy a szereplőkről – igen változatos és inkább széttartó, még ha időről időre hálózatszerűen ismétlődnek is motívumok, például a filmes kerettörténetekre való utalás.

A hálózatos elrendezés a kötetsszervezésben is megfigyelhető, hiszen Takács Zsuzsa rendszeresen felvette verseskötetéibe a korábbi kötetek egy-egy jellegzetes darabját, más szövegösszefüggésbe helyezte verseit, amelyek nemegyszer meghatározó szerepet kaptak az újabb kötetek kompozíciójában. Ez történt a *Némajáték*-kötet utolsó kis ciklusával, mely *A búcsúzás részletei*-nek kötetkezdő nagy ciklusában tért vissza, vagy a későbbi évtizedekből *A (vak) remény* vagy a *Tiltott nyelv* című verssel, amelyek önálló köteteket teremtettek, ahogy erre Takács Zsuzsa is utal egy beszélgetésében: „Attól, hogy megírom, hogy saját koordinátái közt megáll saját lábán, mégsem zárul le egy vers. Mint valami ketreche zárt griffmadár, kikölti a tojásait, és fiókáival együtt (de mondhatnám vészjóslóbban is: gyújtóbombáival együtt) tágabb teret követel magának.”<sup>16</sup> A versek ekkor újraalkotják jelentésüket, s ez a különböző kötetek között is érvényesülő jelentésképző aktivitás a *Tükörfolyosó* – mint kötet cím és mint trópus – értelmezését későbbi vagy korábbi darabok felé is megnyitja. Az egyes költemények és a verseskötetek összefüggő hálózata tehát egy olyan értelmezési teret is létrehív, amelyben a kötet versei önmagukat tükrözik vissza különböző arányokban, s ezek a lírai visszaemlékezést létrehívó szenvedély és az emléképeket rögzítő fikció arányainak is megfeleltethetők.

Így a *Tükörfolyosó*-ban a *Némajáték* (1970) és *A búcsúzás részletei* (1976) kötetekből már ismerősen visszatérő filmforgatásra utal bizonyos kifejezések dominanciája: a monologikus beszédhelyzeteket,<sup>17</sup> vallomásos én-elbeszéléseket gyakorta kíséri filmes vagy filmszerű jelenetek képkockaszerű megjelenítése. Ezek a költemények szinte külön csoportot képeznek, amely a befogadáshoz is támpontot kínál. Miközben tehát a szövegek folytonossága azt állítja, hogy a kötetet egyetlen versfolyamként kell felfognunk, a helyenként előforduló „újra!”, „Most” felkiáltások a megidézett érzelm és az eljátszott szerep érzelmi tartalma közti finom különbségtétel állandó versalkotó szerepét, a szerep folytatálagos tudatosítását emelik ki. A versek nyelvezetükben is utalnak erre a kettősségre: egyszerre olvashatók a szerzővel azonosítható én vallomásos önkifejezéseként, és egy szereplő megnyilatkozásaként, mint erre a körülmények részletezése és a dramaturgiai eligazítások is felhívják a figyelmet.

*Bábuk hajladoznak, fogukat csikorgatják,  
véres inget mutatnak, hajánál fogva  
szent-János-fejet, de nem hisz nekik.  
Folyosó nyílik innen, oda igyekszik  
a megbicsakló halálsikolyok, a vér  
patakcsobogása, a megerőszakolt nők*

16 Verstörténetetek. Beszélgetés Takács Zsuzsával, *Vigilia*, 2018/4. 287–293.

17 „Költői módszerének lényeges összetevője a folyamatos belső beszéd, a monológyszerűség.” (Csűrös Miklós: *Tükörfolyosó*, *Jelenkor*, 1984/3. 259.)

*magnetofon-jajgatása közepette, a festett  
valóságból el, titkos folyosója felé  
tapogat.”*  
(*Varázslat*)<sup>18</sup>

A belülről láttatott szereplő a film díszletei közül, a „festett valóságból” érkezik el metaforikus „titkos folyosója”, egy elvárásolt kastélyt imitáló helyszín felé. A film kép- és hangeffektusai belépőt jelentenek a nem látható, önmaga számára is rejtélyes történéseket raktározó mélylélektani zónába. Itt egyrészt összekapcsolódik a film nézője és szereplője, hiszen ez a titkolt folyosó olyan tükörfolyosó, amelyben a néző is magára lát. Másfelől pedig az én megkettőzésével (vagy többszörözésével) is számolhatunk, mivel a költemények rendre szerepszerű arcvonásokat váltogatnak, s ha történetet is rekonstruálnak, nem nevezik meg a szereplőit utalásszerűen felvillantó jelenet körülményeit. Ezáltal olyan abszolutizált szubjektum lép színre a versekben, aki maga a hiány, az elhagyott, az otthagytott, a megszemélyesített hiány; mindez azonban a maga patetikus mivoltában olyan kiválasztottsággal jár együtt, amely a legszélsőségesebb mélyponton is költészetet teremt.

A költemények a nézőpont váratlan váltásaival további jellegzetességet hívnak életre, amely a film, a filmkészítés inspirációs bázisán nyugszik. A belső beszéd egyszerre a kívülálló, a külső nézőpontból szemlélt én elemző beszédévé válik. A drámai jelenetek mintegy az öltöző magányában folytatódnak, ahol a szerep mögül előtűnik a szereplő személye: „Majd visszatérek rejtélyes öltözőmbe, / ha vége a darabnak, megmosakszom.” (*Félre*)

A *Tükörfolyosó* című kötettől kezdve újabb beszédmódok megjelenésének lehetünk tanúi, amelyekre a következő évtizedek köteteiben jellegzetes hangként ismerünk. Így a *Sötét és ragyogás* című vers az évtizedekkel későbbi India-versek előzményeként olvasható; ezek vallásos, teremtményi szóhasználata már a *Sötét és ragyogás*nak is sajátja:

*Ha tudnám, itt vagy, ha tudnám,  
itt vagy és följegyzed a történetemet,  
kimennék én is teremtményeiddel  
játszani a napra.  
De hagytál egy cédulát itt,  
amikor beléptem, láttam,  
elmentem innen, és aláírtad: Isten.  
[...] csak legbelül tart a ragyogás,  
itt vaksötét van. Ebben a sötétben írok.*<sup>19</sup>

18 Kiemelés tőlem – Sz. Cs.

19 Kiemelés az eredetiben – Sz. Cs.

De ugyanitt felmerül a többes szám első személyű, közösségi-mitikus többest szerepeltető versek beszédmódjának első variációja is, mégpedig a *Körülkerített városok* című versben:

*Kimentjük őket az elfüggönyözött szobákból,  
a lepecsételt lakásokba belopózunk,  
a kulcslyukon át megszőktetjük kicsinyeinket.  
Királyfi, varázsló, paripa táncol elébük,  
nyihog, zokog, hódprémes palástot  
lobogtat, kerek mosollyal követik.  
Aztán kinn a szabad ég alatt letépjük  
a bársonyt, ezüst sörényt, csöngőket magunkról,  
kezükbe ejtjük tudatlan, szomorú  
cipőgomb szemünket, igazi szemünkből  
könnyel megitatjuk, meztelen  
bőrünkhöz szoritjuk őket, mielőtt  
az áthatolhatatlan, szirupos csönd  
rájuk tenyerelne, látjátok? – suttozjuk,  
hogy ne hallja más, mert földadják, aki szól –  
szabadok vagytok, nincsenek kapuk!  
Fölsebzett térdüinkről lefejtjük ölelő  
karjukat, és elküldjük őket magunktól.*

A később egész kötetnyi verssorozattá kiegészülő Vak Remény-versek egyik korai előképe is felbukkan *Az esztelen reménytől eső után* című versben.

*Az esztelen reménytől eső után  
fehér karók nőnek a rózsapalánták közé,  
és beissza a kő is a vizet, mert szomjas,  
tapogatóznak a szél édes ujjai,  
az esztelen reménytől, hogy szembejössz velem,  
a nők melle megfeszül,  
rügyeikkel újra látnak a vak faágak,  
egybeugranak az eltépett vonalak,  
[...] az esztelen reménytől árnyékát  
a földre dobja, elsápad  
a száj, a nyelv kihűl, fönnekad  
egy léggömb, rángatja egy fa,  
az esztelen reménytől süt a nap.*

A remény érzelmi ereje belső állapot, nem kel önálló életre, miként a következő kötetekben, ahol allegorikus megszemélyesítése markáns narratív keretet és állandósuló jelentést is kap, és egyre inkább a fókuszába kerül.